مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences

ISSN: 1112-9751

عنوان المقال:

الترنم الفونولوجي

دراسة دلالية في قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب

أ. صفية طبني ، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر

الترنم الفونولوجي

دراسة دلالية في قصيدة المومس العمياء لبدر شاكر السياب

أ. صفية طبني

الملخص:

نقصد بالترنم الفونولوجي تلك الدلالة التي يؤديها الصوت في حالة توظيفه ضمن كلمة معينة , بحيث ينعكس نغمه الصوتي و جرسه على موقعه في الكلمة أو التركيب ,فيكتسب قيمة جمالية ذات أهمية مخصوصة.

حيث يستعمل الشاعر بعض الأصوات ويحاول توزيعها داخل أبيات القصيدة , مترنما تارة , و باحثا في أغوار الحياة تارة أخرى.

الكلمات المفتاحية: الترنم الفونولوجي، المومس العمياء، بدر شاكر السياب.

Abstract:

We means by the phonological harmony the meaning that sound performs once is used in a given , so that its phonological tone reflects through its place within a sentence opr a structure, and it a synthetic value with a special importance

Sometime the poet uses some sounds to trying to spread them among, and sometime searching in life .

Keywords: phonological harmony, phonological tone.

لقد اهتم العلماء في القديم وفي الدرس اللغوي الحديث بالصوت كونه وسيلة إفصاحية وتعبيرية لدى الإنسان وهو ضروري في الحياة فالأصوات هي" المادة الأساسية في اللغة، كالحجارة واللبن في البناء، وإذا كان الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي له لغة بالمعنى الحقيقي فإن ذلك راجع إلى تمتعه بالمعمل الخاص بالأصوات أي بذلك الجهاز الصوتي".(i)

من هذا الباب كانت الدراسات مكثفة منذ القديم، فقضية الصوت والمعنى من بين القضايا التي شغلت أهل الفكر، منذ القديم ونالت قسطا وافرا من البحث , يقول ابن قتيبة " كما استشهدوا بالقضم والخضم فالقضم لليلبس لصلابة القاف، واختاروا الخضم لأكل الرطب، وذلك لرخاوة الخاء. ومنها القبض بجميع الكف، والقبص بأطراف الأصابع"(ii). أما ابن جني فيقول: " وجعلوا معاني الأصوات القوية لما يناسبها، والأصوات الضعيفة لما يتفق معها من ذلك قولهم" الوسيلة والوصيلة" فالتعبير بالصاد اقوى بقوة الصوت، وصعيد وسعيد، والدليل على أن الصاد أقوى هو تعبيرها على الصعود، وهذا الفعل هو ما يرى بالعين".(iii)

أما من المحدثين من هو متحمس لفكرة الانسجام هذه فهو المفكر اللغوي العربي محمد مبارك الذي يقول:" لا شك أن في اللغة العربية خصوصية تبهر الناظرين وتلفت الباحثين، وهي تقابل الأصوات والمعاني في تركيب الألفاظ، وأثر الحروف في تقوية المعنى أو إضعافه، والانسجام بين الأصوات، والحروف التي تركبت منها الألفاظ ودلالتها".(iv)

إنه يؤكد أن هناك أمثلة كثيرة في اللغة العربية تدل دلالة على أن الصوت والمعنى لهما علاقة تناسبية، وهذه العلاقة إن لم تدل على المعنى مباشرة، أوحت به، إنه يؤيد الفكرة، ويخلص إلى القول " في غير تردد أن للحرف دلالة اتجاه، يثير في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحي به".(v)

هذا في اللغة بصفة عامة. أما ما يهمنا فهو هذه الدلالة في النصوص الشعرية ذلك أن الشعر هو" سلسلة من الأصوات التي تتضام بقصد التأثير، ولذلك فهي توحي بالقيم أكثر مما تدل على معان محددة".(vi)

والشاعر السياب يمتاز بلغة خاصة، وهو دائما يتخير حروفه، وينتقيها انتقاء وهو يحاول دائما صناعة حروفه وتلوينها بجرأة، محاولا تفجير القيم الشعرية لبعض الأصوات خلال سياقها، ولم يكتف السياب بإسقاط المعنى على الصوت اللغوي في سياقه بل يعطيه الحياة ليشاركه المعاناة بأن يجعله يتفاعل ويتحرك، وعندما تصبح تلك الأصوات فعالة في عالم الشاعر الشعري، تبرز تلك البراعة، فيفصح الشاعر عن أحاسيسه تاركا المجال لهذه الأصوات لتأدية المعنى:

يقول:

يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟
لا تمهليها، فالعذاب أن تمري في إتئاد
قصي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء
هو والسنابل والمساء.(vii)

لقد حاول الشاعر هنا أن يعطي لنا معنى للشقاء والبؤس والحرمان لهذه العمياء، فكانت الحروف المستعملة توحي بذلك، فنوع بين مجهور ومهموس، وكأن الشاعر يحاول أن يجهر بهذه الحال الذي آلت إليه لكن تأبى نفسه إعلان ذلك. لقد استعمل أصوات: السين، الهاء، الذال، القاف، الكاف، الجيم،..." من الحروف التي تدل على حالات الأسى والحرمان، وقد دلت كلمات: العمى، السهاد، العذاب، الدماء... على هذا الإحساس.

يقول أيضا:

وتضل تهمس إذ تكاد يداه أن تتلقفاها.
"أبتي... أغثني" بيدَ أنك لا تصيخ إلى النداء(viii)

أنظر هنا فقد استعمل الشاعر صوت الدال المجهور الشديد، الذي يدل على الضغط القوي الداخلي لأنفاس هذه المرأة، فرغم أنها تهمس إلا أننا نحس باندفاع آهاتها واضطرابها.

يقول في موضع آخر :

-الله عز الله-شاء
أن تقذف المدن البعيدة، والبحار إلى العراق.
آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا في زقاق..

إلى قوله تلك الشقية ياسمين. [ix]

فالنبرة هنا قوية، توحي بهول الحدث، وحدوث ما لا يحمد عقباه وهذه القوة، وظف لها الأصوات المجهورة الشديدة، مثل القاف، العين، الدال، الباء، "فالقاف" في (تقذف، الزقاق..) تدل على التيه والبعد وبالتالي الحرمان، كذلك "الدال" تكون بعض الكلمات مثل: (المدن، دون، الجنود). فهي تدل على الضغط الداخلي والخارجي على الإحساس بالاحتقار فالجندي هو رمز للعنف، لتدل "الباء" على النتيجة الحتمية وهي الاستباحة وقد دلت على ذلك لفظة (ليستبيحوا) فقد قدر لهذه الصبية أن تستباح هي فقط دون الأخريات، وأن يختار زقاقها، فهو بهذه الحالة يقصدها هي بذاتها.

وتستمر القصيدة على هذا النحو من التدفق. حاول الشاعر فيها وصف حالات معينة، فمن الأصوات المعبرة بصفة الهمس، نجد مثلا قوله:

وتسائل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟

وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة.

أفتصرخين: أبي! . فينفض راحتيه عن الغبار.

ويخف نحوك وهو يهتف" قد أتيتك يا سليمة؟"[x]

ففي هذه الأبيات تردد حرف "التاء" ثلاث عشرة مرة، وهو حرف مهموس فقد دل على العتاب واللوم، فهذان الملكان يعاتبان هذه البائسة عما تنوي فعله، فالنبرة تدل على ذلك، فكلمات مثل تساءل تكفرين، ساعدا على نسج هذه الدلالة.

أما حرف الحاء فقد دلت عليه الأبيات التالية:

وتدق في أحد المنازل ساعة... لم تستباح؟.

لم تستباح، وتستباح على الطوى؟ لم تستباح؟ [xi]

فحرف "الحاء" الذي تكرر عدة مرات من الأصوات المهموسة، لأنه يحمل خصائص صوتية تجعله أقرب إلى الهمس، وهو كغيره من الصوامت المهموسة يحتاج في نطقه إلى " جهد عضوي أقوى من الذي يستدعيه نطق غيرها". [xii]

واختيار الشاعر له في هذه الأبيات كَروي زاد من قوة الإيضاح، وقد أعطى دلالة على الاستباحة وهتك العرض، وفي ذلك ألم للشاعر نفسه لأنه يعبر عن ذاته التي تتألم لحال مدينته.

أما صوت الهاء فقد دلت عليه الأبيات التالية: يقول السياب:

أو مثل حبات الرمال، مبعثرات في عماه.ا

يهوين منه إلى قرارة قلبها آها فآها. [xiii]

فقد تردد في هذين البيتين حرف (الهاء) ست مرات ليعكس دلالة الأبيات على الأهات والآلام التي تحس بها هذه البائسة، وهذا الدم ينزف منها، وذلك ما يستفاد من تكرار كلمة (آها)، فهي ليست مجرد توكيد، وهي تدل بجرسها الاحتكاكي الهامس على تصوير حالة الألم والتأوه.

نلاحظ أيضا أن الشاعر قد أكثر من استعمال الصامت المنحرف (اللام). أكثر من غيره من الحروف الأخرى، وقد دل على ذلك الاستقراء الذي أجريناه فهذا الأخير" يحدث، بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم، تمنع مرور الهواء منه ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو أحدهما". [xiv]

ففي المثال التالي يقول الشاعر:

ويعود والغبش الحزين يرش بالطل المضاء.

سعف النخيل... يعود من سهر يئن ومن عياء. [xv]

فاللام هنا تؤدي معنى الانحراف، فهذا الرجل قد انحرف عن جادة الطريق إلى طريق الظلال، مما أدى إلى انحراف قلبه من هذه الزوجة التي تنتظره إلى امرأة أخرى.

نستطيع أن نستخلص أن:

-العلاقة بين الأصوات اللغوية ودلالتها موجودة، وأن النصوص العربية قد دلت على ذلك، إلا أن حصرها بدقة يصعب على الباحث.

-أن مكانة الصوت في الكلمة هي التي تحدد قيمته التعبيرية ودلالته الصوتية بغض النظر عن دخوله على اللفظ فقط.

وقد غلبت معاني الحسرة والألم على الطابع العام للقصيدة، ذلك أنها تجسد أفكارا غلبت على عقل الشاعر وملكت عليه وجدانه، فهي حالات انتقام،

واحتقار واضطراب في حالات شتى، فكانت الأصوات ممزوجة بين جهر وهمس وشدة ورخاوة معلنة حيرة الشاعر تارة، وسخطه وثورته المكتومة تارة أخرى.

وجملة القول أن الشاعر في توظيفه هذه الأصوات وتفاعلها في القصيدة قد حاول أن يلمس جوانبا من ذاته والتعبير عن حالات شعورية تنتابه. رغم أن التجربة بدت وكأنها مختنقة بالخواطر والمشاعر والأحداث.

أولا: موسيقى الأصوات:

1- الموسيقى الخارجية: تعنى هذه الموسيقى بدراسة البحر والقافية، والمقاطع الصوتية وما يتعلق بهذه العناصر من أحكام، وتكون البداية بالوزن العروضي. فمن المعروف أن القدماء كانوا يقصرون موسيقى الشعر على توفر الوزن والقافية فيه.

يقول قدامى بن جعفر"...وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز من تمام الدلالة من أن يقال فيه أنه قول موزون مقفى يدل على معنى".[xvi] ويقول ابن خلدون في مقدمته "الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية".[xvii]

إلا أن العلماء لم يتفقوا على تعريف محدد للوزن فقد اختلفت آراؤهم وتباينت. ويرى مصطفى حركات أن الوزن العروضي استعمله العروضيون بمعنى ضيق فهم:" يقصدون به الصنف الذي تمثل سلسلة من التحركات كما تراهم يستعملونه بمعان أخرى أوسع وأشمل، فهم يقصدون به التفعيلة تارة، وتارة نموذج البيت أو نموذجا لأصناف من الأبيات يسمونها بحورا".[xviii]

ثم يقول في موضع آخر معرفا الوزن:" ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتج منه. مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران التفاعيل، الأسباب والأوتاد..".[xix] وبهذا فالوزن لا يخلوا من دراسة الظواهر الصوتية، فهو يهتم بالمتحركات والسواكن المكونة للقصيدة.

إلا أن الذي يهمنا في دراسة الوزن هو كيفية استعمال السياب لهذه العناصر وتوظيفا في قصيدته وإبرازه لهذه الظواهر من خلال أبياته خصوصا وأن هذه القصيدة تختلف نوعا ما عن الشعر العمودي، كونها تنتمي إلى الشعر الحر.

أ/ البحر:

عندما حاول الشاعر أن ينظم على موسيقى التفعيلة المفردة والكتابة في قالب الشعر الحر، كان بذلك يريد الخروج عن نظام الشطرين الذي اعتمده في بداية مشواره الشعري، فقد خرج عن رتابة البيت الشعري، وأقدم بذلك على تجربة مثيرة جدد بها النظام الموسيقي كبديل عن النظام القديم لأن الشاعر المعاصر وخاصة شاعر التفعيلة " لا يريد أن يكون مقيدا وعبدا للموسيقى الخارجية، بل لا بد أن تكون الموسيقى نابعة من شعره بل ما فيه من معان وصور وأحاسيس، فالموسيقى بذلك تكون أبقى أثرا وأعظم وقفا على النفس".[xx]

إلا أن شاعرنا السياب يظهر دائما تأثره بموسيقى الشطرين، خاصة في مطولاته الملحمية، لأنه لا يستطيع أن ينتهي إلى التجديد في موسيقى الشعر دفعة واحدة. ونجد ذلك في قصيدته التي نحن بصدد دارستها" المومس العمياء" واختار لها تفعيلة البحر الكامل، وهو بحر موحد التفعيلة استخدمه العرب في القديم كثيرا تاما ومجزوءا وهو أحد البحور الرئيسة ويأتي في الرتبة الثالثة أو الرابعة من ناحية الاستعمال ونسبة هذا الاستعمال عند بعض الشعراء هي كالآتي:[xxi]

النابغة 9 %، عنترة 30 %، طرفة 21 %، إمرؤ القيس 7,5 %، زهير 10 %، الأعشى 14,5 %، عمر 21 %، الفرزدق 4 %، جرير 5 %، بشار 10 %، أبو نواس 9 %، السياب[xxii] 66,6 % .

تبين هذه النسب أن الكامل من البحور رائجة الاستعمال عند الشعراء القدامى والمحدثين أيضا فعند السياب نجد له" رواجا أكثر من غيره إذ استخدمه الشاعر في أكثر من 19 قصيدة".[xxiii]

الواضح أن الشاعر قد استعمل بحر الكامل الذي تتردد فيه تفعيلة واحدة لأنه مواكب لنفسيته وملائم للغرض، فهو يريد أن يتتبع فكرة ما محاولا إبراز ما بالقص أو السرد المتسلسل، فتنساب الكلمات التي تحمل انسياب الإحساس ليكون لنا تجربة مجسدة في

قصيدته، إذن فهذا البحر من البحور التي لها طلاوة ورقة وجزالة في الوصف.

الزحافات والعلل في القصيدة:

نقصد بذلك تلك التغيرات التي تطرأ على الوزن النموذجي للبيت الشعري وهذا التغير" قد يكون لازما، وقد يكون إختياريا، وقد يخص السبب دون الوتد، وقد يعتريهما معا".[xxiv]

والاختيار هنا يكون للزحاف غالبا لأن العلة تكون في غالب الأحيان لازمة الزحاف مقنن من طرف العروضين حسب رتبة الحرف في التفعيلة، وحسب نوعية التغيير

أما طبيعة الزحاف أنه:[xxv]

-يدخل على الحرف الثاني من السبب.

-غير لازم في غالب الأحيان، أي أنه اختياري.

-يقع في الحشو و أحيانا في العروض والضرب.

أما العلة فهي تحويل:[xxvi]

-يدخل على الأسباب والأوتاد.

-لازم في غالب الأحيان.

-مقتصر بطبيعته على العروض والضرب.

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الزحافات والعلل ما هي إلا محاولة للشعراء في إدخال تعديلات "على الوزن ما يكسر من حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن ينقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض ... يدل على ذلك ظهور ما يسمى بالزحافات والعلل".[xxvii]

هذا خاص بالشعر العمودي أما الشعر الحر فهي تختلف نوعا ما، إذ يمكن الاختلاف في العلة. فهي في الشعر الحر كالآتي:[xxviii]

العلة تغيير:

- يخص الأسباب والأوتاد.

- يقع في التفعيلة الأخيرة من البيت فقط.

-اختياري.

ويظهر ذلك جليا في قصيدتنا هذه "المومس العمياء" إذ يقول الشاعر :

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة.[xxix]

فهذا البيت يحمل علة في نهايته* غير أننا لا نلاحظ هذه العلة بعينها في أبيات أخرى بل نجد علة أخرى** تجتاح بعض الأبيات الأخرى في مثل قوله:

لأب يقبل وجه طفلته الندى أو الجبين[xxx]

القافية:

القافية لغة من قفا: أثره يقفوه قفوا وقفوا (واوي) تبعه، وفلان ضرب قفاه وقذفه بالفجور صريحا ورماه بأمر قبيح، وفلان بأمر آثره به،... القافية وراء العنق وآخر كلمة في البيت، سميت قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض".[xxxi]

أما من ناحية الاصطلاح فيعرفها الخليل بأنها عبارة "عن الساكنين في آخر البيت مع ما بينها من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول"[xxxii] وقد أقر المحدثون سلامة هذا المذهب، ونجد اندهاش د/ شكري عياد من ذلك حينما قال" ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة".[xxxiii]*

وقد استعمل شاعرنا السياب في قصيدته "المومس العمياء" قافية مؤسسة على نظام خاص. فهي ثنائية في جل أبيات القصيدة، وقد يفصل بين الروبيين الوحديين ببيت أو بيتين ليعاود النظم على الروي الأول المتجانس. فالشاعر يقول:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة.

والوافدون إلى القرارة مثل أغنية حزينة.

وتفتحت كأزهار الدفلى مصابيح الطريق.

كعيون "ميدوزا" تحجر كل قلب بالضغينة.

وكأنها نذر يبشر أهل بابل بالحريق.[xxxiv]

والشاعر نجده في بعض الأحيان يكرر وقع روي واحد عدة مرات، وكأنه بذلك يستعذبه فهو يقول:

لاتتركوني يا سكارى

للموت جوعا بعد موتي- ميتة الأحياء- عارا.

لا تقلقوا.. فعماي ليس مهابة لي أو وقارا[xxxv]

فهذه الأسطر تكون دفقة، وقد انتهت كلها بروي الراء الممدود "را" مسبوقا ببعض الحروف المجهورة وأخرى شديدة ساعدت على إعطاء جرس موسيقي من الأصوات، وباعثة في نفس الوقت إحساسا بالتعهر، من أجل ارتكاب الفضائح دونها قيد أو ورع.

إلا أنه لا يبقى على هذا الروي، بل يغير فيه، وبذلك تتغير القافية أيضا:

أتريد من هذا الحطام الأدمي المستباح

دفء الربيع وفرحة العمل الغرير مع الصباح

ودواء ما تلقاه من سأم وذل واكتداح. (xxxi)

فقد استعمل هنا حرف "الحاء" كروي، إلا انه في هذه المرة كانت القافية مقيدة * التي نقلت إلينا إحساسا بالفضيحة، إنها تثبت خجل الشاعر من البوح بالعرض المستباح، فقد انقطع الصوت قبل أن يتم كلامه حتى لا يكون الافتضاح.

نلاحظ أن قوافي السياب متنوعة في قصيدته بذلك أعطت جوا من التلونات الإيقاعية لذلك" اعتبرت القوافي المتنوعة في القصيدة الواحدة لونا من التناسق والانسجام النغمي بين الصوامت وبعضها التي تنتهي بها اسطر القصيدة الحرة". (xxxii)

المقطع الصوتي:

إن الدراسات اللغوية قد أهملت دراسة المقطع الصوتي، فلا تكاد الكتب اللسانية تذكرها، فمنهم من يرى أو يعتقد أن المقطع يمكن أن نقيسه سيكولوجيا ولا يساعدنا في معرفته سوى الحدس وعدم وضوحه" أت من تجزأ الكلام إلى مقاطع لا يخضع إلى أي قوانين متفق عليها". (xxxiii)

إلا أن هذا لا يمنعنا من إيراد بعض التعريفات فماريوباي يرى أن المقطع هو:" عبارة عن قمة إسماع Plack of sonority غالبا ما تكون صوت علة مضافا إليها أصواتا أخرى عادة". (xxxiv)

والمقطع بصورة أخرى هو" الفاعلية التي تنتقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معينة". (xl)

إلا أن هذا التعريف الأخير، يظهر أنه معقد وطويل، رغم أنه يوحي بتلك الحركة التي يعطيها المقطع وكمية هذه الحركة تطول أو تقصر بحسب طبيعة هذا المقطع.

والمقاطع في اللغة العربية خمسة أنواع منها الأساسية ثلاثة وهي: (xli)

1- صامت+ صائت قصير ← كتب كَ+تَ+ بَ+

2- صامت + صائت طويل ← كاتب ← كَا

3- صامت + صائت قصير + صامت هل، لم، لن.

وهناك مقاطع ثانوية قليلة الشيوع هي : (xlii)

4- مقطع مغرق في الطول يتكون من صامت + صائت طويل + صامت

نحو: قال.

5- وهو مقطع مغرق في الطول. يتكون من صامت + صائت قصير + صامت

نحو : بحر، وفقر بتسكين الراء..

ولما "كانت الكلمات في اللغة العربية تتكون من مقاطع مفتوحة أو مغلقة، و كان المقطع المغلق يستغرق في نطقه زمنا أقل مما يستغرقه نطق المقطع المفتوح، فإن توقيف الأديب يكون في كيفية استغلال هذه الوسيلة الصوتية واختيار المقطع المناسب للمقام الملائم". (xliii)

ولننظر إلى شاعرنا السياب، هل وقف حقا في اختيار مقاطعه أمر أنه لم يستطيع استغلالها، يقول:

الحارس المكدود يعبر، والبغايا متبعات

النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين.

وعلى الشفاه أو الجبين

تترنح البسمات، والأصباغ ثكلى باكيات.

متعثرات بالعيون والخطى والقهقهات (xliv)

امتلأت هذه الأبيات بالمقاطع المغلقة الطويلة" مك، يع، مت، لو، ين، تك، نو" وهذا يدل على إحساس الشاعر بالوجع الذي تحسه هذه المرأة، ويدل على بطء تحقق المبتغى، ويدل على ذلك الصيغ الواردة مثل "مكدود، متبعات، السجين، متعثرات..".

وفي مقاطع أخرى يقول:

لم يحظ من هذا الرهان، يغير أجساد مهينة.

(فاوست) في أعماقهن يعيدأغنية حزينة.

المال شيطان المدينة، رب قاوست الجديد.
جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد.
الخبز والأسمال حظ عبيده المتذللين.[xlv]

في هذه الموجة تتوالى المقاطع المفتوحة الطويلة" عي، زي، دي (مرتين)، بي، لي، ما (عدة مرات)، سا، ها، فا، جا،". كلها تحكى إخراج الألم الدفين وبها يقع التنفيس عن الكرب الناتج عن الجسد المهين، والشاعر يفرج عن نفسه بهذه المقاطع وعما يحسه في أعماقه تجاه هذه المرأة لأن العرض الممزق هو غاية الانحطاط والسقوط في نظر الشاعر، والوصول إلى هذه الصورة هو وصول إلى نقطة الضعف.

والقصيدة في معظمها تعكس جانب الحرمان الجنسي عند السياب وعن شكواه من الفقر، وهو دائم الانتقام على عالم الأحياء الذي ينتمي إليه، وبذلك جاءت المقاطع تجسد تلك المعاني.

ب/ الموسيقى الداخلية:

تتمثل في النغمة التي تجمع بين اللفظ والصورة أي بين المعنى والشكل، وهذا النوع من الموسيقى " يجمع بين الكلام والحالة النفسية للشاعر".[xlvi]

وهذا مهم في نجاح العمل الأدبي، فالنص" لا يؤدي دوره المنوط به إذا اغفل صاحبه دقة دلالة اللفظة وموضعها اللائق في التركيب وتأثرها بغيرها وتأثيرها فيها".[xlvii]

إذن فالموسيقى تحتل مكانة كبيرة داخل العمل الشعري لأنها تكسبه طابعا جماليا هو الذي يساعد على التأثير في نفسية المتلقي وهي أيضا:" عنصرا أساسيا من عناصر العمل الشعري، فبواسطتها يمكن نقل التجربة الشعرية إلى الغير، وذلك لأن الموسيقى لها تأثير خاص في النفس البشرية أشبه ما يكون بالسحر، فتحت تأثيرها يمكن للشاعر أن يبلغ لغيره ما يؤمن به أفكاره".[xlviii].

الإيقاع: إن الإيقاعات الصوتية تولد عدة دلالات وتختلف هذه الدلالات من موقع إلى آخر، وكل جزء من جزيئات القصيدة" يلعب دوره في الإيقاع، حتى البياض، بياض الصفحات بين السطر والأخر، بين الكلمة والثانية،... كما أن النقطة والفاصلة تفصلان بين الوحدات النغمية... وحتى علامات التعجب والاستفهام تعطي رنات متناسقة مع المعنى".[xlix]، وهذا معناه أن الشاعر حين توظيفه لهذه الإشارات أو لعلامات الوقف، ما هي إلا نغمات تزيد في قصيدته جمالا، ولا يكون هذا الإيقاع مجديا أو نافعا إلا إذا كان ذلك نابعا عفويا من الشاعر ولم يتكلف في صياغته.

وقد اقتصرت في دراستي هنا على التكرير وما يلعبه من دور في الإيقاع، لأن التكرير في المضمون الشعري أو القصيدة يعطي إيقاعا خاصا فهو يساعد على تأكيد المعنى وتقويته في النفس، وهو بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، والوعي.

والتكرير في اللغة أمر لابد منه ذلك أن الألفاظ قليلة بالنظر إلى المعاني، فهذه الأخيرة أوسع مدى منها، وبذلك كان تكرير الألفاظ من اجل استيفاء تلك المعاني.

ومن ناحية أخرى نرى أن الحروف" التي هي مادة تركيب الكلمة والكلام محصورة في عدد محدود لا يصل في لغتنا إلى الثلاثين، فإن هذه الحروف لا بد أن تعود ثم تعود في الكلام المؤلف منها".[l]

إن علم الأصوات يهتم بهذه القضية، لأن مهما يكن فإن تكرير صوت من الأصوات في بعض النصوص الأدبية غالبا ما يصاحبه معنى جماليا وفنيا، سواء أبدع الناظم في توكيده أم لم يقصد ذلك

والتكرير في حقيقته هو "أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، فمن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار"[li]. ولهذا الأسلوب عدة أغراض، اتخذها الشعراء لتقرير إحساسهم بالحياة، من غزل، وحنين، واعتذار، ومدح...

والشاعر المعاصر دائما في رحلة بحث عن وسائل يثرى بها نصه الشعري لا سيما وأن قصيدته قد فقدت بعضا من النواحي الموسيقية الخليلية

1/ تكرير الصوت المفرد: قد يلجأ الشاعر المعاصر كما لجأ شاعرنا السياب إلى هذا النوع من التكرير ليزيد قصيدته إيقاعا ونغما مبهجا، ويرد هذا النوع من التكرير بصور متعددة، فمنها ما هو مكرر في الكلمة الواحدة، ومنها تكراره في الكلمات المتجاورة أو المتقاربة.

وتتنوع هذه الأصوات بين مجهور ومهموس. ومن أمثلة الأصوات المتكررة في الكلمة الواحدة قوله:

قد كان حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة.

ثغرا يكركر أو يثرثر بالأقاصيص البريئة. [iii]

فالكاف والراء، تتكران في كلمة " يكركر". في حين تتكرر الراء مع الثاء في كلمة يثرثر. ومن طبيعة "الراء" أنه صوت مكرر في حد ذاته فقد "تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا" [iiii]، مما يؤدي إلى الانسجام مع المعنى وتقويته. وقد إتحدت هذه الراء مع صوتين مهموسين هما (ك،ث) تكررا دالين على إعادة الحركة في هدوء إلى الماضي تصحبه موجة من الاضطراب والخيبة. وقد يدل الراء بصفته الجوهرية وهي التكرير- على معنى التتابع والتوالي

يقول الشاعر في بيت آخر من القصيدة:

الخيل من سأم تحمحم وهي تضرب بالحوافر. [iiv]

تكرر حرف "الحاء" هنا وهو حرف مهموس في كلمة "تحمحم" مع الميم المجهور.

وقد يحصل أن يكرر الصوت بذاته في أبيات متتالية من ذلك ما نجده من صوت "الحاء" في قوله:

قلب تحرق في المحاجر، وأشرأب يريد نور!

وتمس أجنحة مرقطة فتنشرها يداها

وتظل تذكر -وهي تمسحهن- أجنحة سواها.

ففي البيت الأول كان تكرار الحاء متقاربا في كلمتين متجاورتين هما : تحرق، المحاجر رغم تكرار بعض الأصوات الأخرى مثل "القاف" في وجود الصوامت الأخرى (الباء، التاء، الهمزة). كل ذلك قد صور حسيا وفي انسجام صورة القلب الجريح لهذه البائسة، فانسجمت الأصوات مع المعاني، معطية صورة واضحة عما تعانيه هذه المسكينة. و"الحاء" هو صوت مهموس إلا انه لم يرد لوحده في الأبيات، أو أنه لم يرد مع أصوات أخرى مهموسة مثله بل قد تزامن حدوثه مع صوت مجهور آخر مثل القاف.

يقول السياب في نفس القصيدة:

لا تتلقن خطاك فالمبغى "علائي" الأديم:

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح

يتضاحكون ويعولون.

النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين

إلى قوله: حتى يهدم أو يكاد، سوى بقايا من صخور [iv]

تطغى على بنية النص السابق أربعة أصوات اثنان منها مهموسان هما: (الكاف، التاء)، فتجيء الكاف ضميرا كما في (خطاك، ابناؤك، نعلك) كما تأتي في بنية الكلمة مثل:(يتضاحكون، السكون، المكدود، ثكلى، باكيات، كللوها، يكاد).

كما نجد أن "التاء" أيضا تواترت في بنية الكلمة في مثل (تراب، تحت، متعبات، باكيات، قتيل، عارية، الشهوات). وقد جاءت الكاف في بنية الكلمة مجسدة للحالة واصفة إياها بالرهبة. والتاء بينت المحور الأساسي في النص، وهي في الوقت نفسه تحمل المعنى المتصف بالطغيان والتجبر والاستبداد، وفي الكلمات التي أسهمت في بنائها، لأن قتيل، عارية، شهوات، تحت كلها تدل على سقوط الذات تحت سيطرة من هم أشد قوة، كما تحمل بالإضافة إلى ذلك معنى الصمت الرهيب الذي ينتج من سيادة المعنى الأول.

وقد وفق الشاعر في استخدام هذين الحرفين المهموسين لتجسيد ما كان يحس به.

أما الصوتان المجهوران الطاغيان كذلك فهما:("الراء"، "النون"، فالراء في مثل " الصرعة، تراب، يبرؤه، الحارس، يرف، الطير...).

وقد جاءت "الراء" في وسط الكلمة وفي آخرها دالة على الصخب، فقد امتزجت القهقهات مع العويل." يتضاحكون، يعولون" في كلا الحالتين، كما أن النون تتواتر في الكلمات نحو: " نعلك، يعولون، يهمسون، يتضاحكون، النوم...". فقد جاءت ضميرا وفي بنية الكلمة حاملة معنى الصراع والزعيق الجماعي.

لقد نشأ من تكرير هذه الأصوات نوع من الحركة، إضافة إلى أنها بصفاتها الصوتية الخاصة قد صورت

المعنى تصويرا حسيا، وأضفت إليها جرسا موسيقيا موحيا ومؤثرا، إلا أن " تكرير الأصوات، ليس لمجرد تحسين الكلام وتنغيمه بل يفيد في ربط الأداء بالمضمون الشعري ربطا وثيقا، إن ترديد الأصوات وتجاور الكلمات في نظام متناسق يضمن علاقة ديناميكية بين عناصر التركيب، وما النص الشعري إلا ظاهرة لغوية تتآلف فيها الأصوات والمفردات وتتآزر لأداء وظيفة الأساس وهي التعبير عن المشاعر والأحاسيس ومحاولة تبليغها إلى الآخرين".[lvi]

2/ تكرير الكلمات:

كما يلجأ الشاعر إلى تكرير الحرف لإعطاء القيمة التعبيرية لنصه فإنه يلجأ إلى تكرير الكلمات أو العبارات والتي تعتبر في غالب الأحيان كاللازمة. مثل ما هو الحال في الشعر العربي -المعاصر-

وتكرير الكلمات التي في أصلها مبنية من أصوات يستطيع الشاعر ان يخلق بها جوا موسيقيا، بأن جعل هذا الأسلوب القديم روحا جديدة تكمن وراءها فلسفة للحياة جاعلا من هذه التركيبة الصوتية المكررة" مفتاحا لحالات شتى يذكرها الشاعر حينما يعتريه الشعور المستدعى لها في صفحة الذاكرة".[lvii]

إن السياب في هذه القصيدة يحاول ترديد بعض العبارات مرة أو مرتين وكانه يريد تأكيد الخبر، فمن أمثلة ذلك قوله"

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دف اسفع كالغراب؟[lviii]

إن هذا الإلحاح في السؤال يقع على مسامع السامع وقعا قويا فيحس بذلك، وهو أسلوب إنكاري، ثم إن مجيء السؤال على هذه الصيغة (من أي). وترديدها جاء ملفتا للانتباه، وبذلك كانت هذه الرزمة الصوتية تنفيسا للشاعر من الحالة التي آل إليها.

وهناك نوع آخر من التكرير في مثل قوله:

يا انت، يا أحد السكارى،

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى[lix]

وهذا النوع من التكرير هو تكرير التهكم والسخرية، فقد تكررت أداة النداء" يا" وهي النداء البعيد، ثلاث مرات في هذه المقطوعة - ولعل هذه السخرية، وهذا الإنكار آت من حرف النداء "يا" المتكرر. والغرض ليس النداء الحقيقي بقدر ما هو الإفصاح عن حقيقة هؤلاء السكارى والاستهزاء بهم كما يستهزئون بهؤلاء العذارى.

كما أن الشاعر قد لجا إلى نوع آخر من تكرير العبارة، وهذه العبارة يفصل بينها بأبيات تطول وتقصر بحسب الحالة فمن ذلك قوله:

المال شيطان المدينة.

لم يحظ من هذا الرهان، بغير أجساد مهينة

"فاوست" في أعماقهن يعيد أغنية حزينة.

المال شيطان المدينة، رب فاوست الجديد,

جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد.[lx]

لقد كان تكرير العبارة "المال شيطان المدينة"، مرتين في هذه المقطوعة، فكانت الثانية توكيد للعبارة الأولى، فالمال هو السبب في كل المشاكل والحروب فان المال هو الشيطان لأنهما يشبهان بعضهما في إيقاد نار الفتنة والتلاعب بمشاعر مرهفي الحس الضعفاء.

إذن هذه العبارة قد صورت انفعال نفس الشاعر وإيراد الحقيقة، وقد كررها لأنها أثارت اهتماما عنده وأن مصدر هذه العبارة المكررة هي الثورة التي في داخل الشاعر.

وهناك أنواع عدة للتكرير في القصيدة- نورد مثالا آخر في قوله:

لو لم تكن أنثى! . وتسمع قهقهات من بعيد:

"عباس" عاد من الترصد بالرجال على الوصيد

وسوف تنزح راحتاه غسالة الضيف الجديد

لو لم تكن أنثى ... وتسمع قهقهات من بعيد.[lxi]

أنظر إلى هذا التكرير لعبارة واحدة تلفت الانتباه، فقد زادتها تميزا عن غيرها من العبارات الأخرى، وكأننا نحس بالشاعر وهو يردد هذه العبارة، عبارة الحسرة على أن قدر هذه الفتاة أن خلقت أنثى ولم تكن ذكرا.

3/ تكرير المدود: إن المتصفح لأبيات القصيدة "المومس العمياء" يلحظ هذه الخاصية المتمثلة في تكرير المدود في أبعاد معينة. بل إن طبيعة التفعيلات التي تتكون منها البحور هي التي تكسب الشعر هذه

الخاصية، ونلاحظ أن مزج الكلام بهذه المدود على اختلافها لا يختار اختيارا، وإنما يأتي في الأغلب مجانسا للفكرة والإحساس الممتزج بالفكرة ليعطيها جانبا من التصوير بقوة التداعي". [lxii]

والقصيدة بالنظر إلى مضمونها تحتاج إلى كثرة المدود التي تناسب مدات الأسى والتألم والحسرة، وأحيانا الندم.

وقد يوفق الشاعر في المزج بين المدود الثلاث "الألف، الياء، الواو" كما في قوله:

يأتيه من غرق البغايا كاللهات من الصدور

بين التضاحك والسعال

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور

وتوسلته " فدى لعينك - خلني بيدي أراها"[lxiii]

إن تنوع المدود في المقطوعة بين الواو، الألف، الياء، وما يصحبه من مد للصوت يعطي جرسا موسيقيا. وهي تساعدنا في تصوير المشهد الذي يرمي الشاعر إلى إيصالنا إليه بنشيده. لقد دلت هذه المدود في الأبيات على الأسى والشجا وعلى نبرة التسول التي في صوت هذه البائسة العمياء وهي تتسول إلى المتغطرس أن يتركها تطمئن على ابنتها.

كما نورد مثال آخر لظهور المدود في بعض المقاطع على أبعاد دقيقة التصويت ليظهر تدفق وجدان الشاعر ، يقول:

وتخف راكضة حيال النهر كي تلقى أباها

إلى قوله: وتضل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها[lxiv]

نلاحظ في هذه الأبيات أن الكلمات -تقريبا- تحمل مدا، والذي تمثل هنا في (الألف) مشكلا أعلى نسبة، أعطت لنا دلالة على حالة الشاعر النفسية مهموم الحال لهذه المرأة، وما زادها بروزا هو توفر القافية على مدين بينهما صوت "الهاء" الذي زادها تأثيرا ووقعا.

لقد دلتنا المدود على الأسى والشجا وعلى نبرة التوسل ليس هذا فحسب بل نحس من الأبيات نقمة الشاعر على عالم الإحياء وثورته على وضع المرأة العربية التي أصبحت سلعة تباع وتشترى.

إذن كما نلاحظ من هذه الأمثلة أن المدود في القصيدة خاصة وفي النص الشعري عامة لها قيمة جمالية، واكثر من ذلك قيمة دلالية فهي تطرب النفس وتهز الوجدان بما تحدثه من أثر فيها، وهي من الناحية اللغوية كثيرة الاستعمال نظرا لخفتها وسعة مخرجها والعربية تشتمل عليها نظرا لأنها "موجودة حتى في الحروف المحصورة بعدد يكاد يكون مستقصى، مما يشهد لهذه اللغة بالمطاوعة النادرة في العطاء للوزن والترنم، والمواكبة لأصوات النفس الباطنة من أفراح وأشجان". [lxv]

إذن للمدود صلة نفسية متمثلة في راحة القلب عند مد النفس وهي تعطي للنظم تجاوبا في الجرس لا يمكن أن يمد به جرس الحروف والحركات وهي تزيد في جماليات التشكيل الصوتي كما توضح النشاط الإيقاعي. كل ذلك يجعلنا ندرك أن أصوات المد ذات دلالة ذاتية في تكوين المعنى

الهوامش:

[i] أحمد شامية، خصائص العربية والإعجاز القرآني، ص47.

[ii] ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص 200.

[iii] ابن جني، الخصائص، 160/2.

[iv] محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، ص 105.

[v] مرجع سابق، ص153.

[vi] د/ عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعري العربي، ص 169.

[vii] الديوان، ص 510.

(viii) مصدر سابق، ص 517.

(ix) نفسه، ص 521-522.

(x) مصدر سابق، ص 525.

(xi) نفسه، ص 526.

(xii) د/ محمود السعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، ص 164.

(xiii) الديوان، ص 521.

(xiv) د/ كمال بشر، علم اللغة العام/ الأصوات، ص 129.

(xv) الديوان، ص 524.

(xvi) قدامى بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

(xvii) ابن خلدون، المقدمة، ص627.

(xviii) مصطفى حركات، كتاب العروض، ص 27.

(xix) مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص 11.

(xx) عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 21-22.

(xxi) مصطفى حركات، كتاب العروض، ص 88.

(xxii) د/ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 90.

(xxiii) عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص 140.

(xxiv) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصري، ص 26-27.

(xxv) المرجع نفسه، ص32.

(xxvi) نفسه، ص 37.

(xxvii) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 80.

(xxviii) مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص 170.

(xxix) ديوان السياب، ص 509.

* وهي علة الترفيل وتعني" زيادة سبب خفيف على ما أخره وتد مجموع نحو متفاعلن. متفاعلاتن. ولا يكون إلا في البحر الكامل".

أنظر محاضرات في الموسيقى الشعر العربي، ص 24.

** وهي علة التذييل أي" زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع.

محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 24.

(xxx) الديوان، ص 513.

[xxi] بطرس البستاني، محيط المحيط، مادة قفا، ص750-751.

[xxii] موسى الأحمدي النويوات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص353.

[xxiii] د/ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص89.

* يرى شكري عياد " أن القافية ليست ضرورة من ضرورات الشعر الحر لأنها لم تعد لازمة لضبط الوزن، ومن ثم فقد تحولت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها". موسيقى الشعر العربي، ص123.

[xxiv] الديوان، ص 509.

[xxv] مصدر سابق،ص535-536.

[xxvi] نفسه، ص 514.

* القافية المقيدة هي التي تنتهي بساكن، أنظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر ، ص202.

[xxvii] د/ ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص118.

[xxviii] مصطفى حركات، كتاب العروض، ص28.

[xxix] ماريوباي، أسس علم اللغة، ص96.

[xl] سعد مصلوح، المصطلح اللساني وتحديث العروض، مجلة فواصل، ص181.

[xli] أحمد حساين، مباحث في اللسانيات، ص94.

[xlii] رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص41.

[xliii] رابح بوحوش، البنية اللغوية، ص41.

[xliv] الديوان، ص 512.

[xlv] الديوان، ص 515.

[xlvi] ع/ الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص352-354.

[xlvii] ع/ المجيد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، ص33.

[xlviii] نصر الدين بن زروق، الأسلوب في شعر محمد العيد آل خليفة، ص111.

[xlix] ع/ الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 360.

[l] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 7.

[li] مرجع سابق، ص 136.

[lii] الديوان، ص513.

[liii] كمال بشر، علم اللغة، ص 129.

[liv] الديوان، ص515.

[lv] مصدر سابق، ص513.

[lvi] لخضر بلخير، في التركيب اللغوي لنقائض جرير والفرزدق، رسالة ماجستير، جامعة باتنة 1991م، ص 48.

[lvii] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، ص40.

[lviii] الديوان، ص 509-510.

[lix] نفسه، ص514.

[lx] مصدر سابق، ص515.

[lxi] نفسه، ص 522.

[lxii] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 64.

[lxiii] الديوان، ص 518.

[lxiv] نفسه، ص 519.

[lxv] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 63.